3 1761 07329984 4

Der Sturm, Berlin
Die Futuristen 2. Aufl.

N
5070
B4S75
1912

ER STURM

chenschrift für Kultur und die Künste
ausgeber: Herwarth Walden

Zweite Ausstellung

:: Tiergartenstrasse 34a ::

Futuristen

Bemerkungen

Die nicht verkäuflichen Kunstwerke sind durch Unterstreichen der Katalognummer gekennzeichnet. Die Preise sind an der Kasse zu erfahren. Verkäufe erfolgen ausschließlich durch den Verlag Der Sturm, Berlin W., Potsdamerstr. 18, eine Treppe. Ein Drittel der Verkaufssumme ist sofort bar, der Rest vor Schluß der Ausstellung im Verlag Der Sturm zu zahlen. (Geschäftszeit 10 bis 6 Uhr). Reklamationen nach erfolgtem Kauf können nicht berücksichtigt werden. Die Versendung der verkauften Kunstwerke erfolgt erst nach Schluß der Ausstellung, und zwar auf Rechnung und Gefahr des Käufers.

Verlag Der Sturm
Berlin W. Potsdamerstraße 18

DER STURM
Wochenschrift für Kultur und die Künste
Herausgeber: Herwarth Walden

Zweite Ausstellung: Die Futuristen

Umberto Boccioni
Carlo D. Carra
Luigi Russolo
Gino Severini

Berlin / Tiergartenstraße 34a
Vom 12. April bis 15. Mai 1912
Zweite Auflage des Katalogs

N
5070
B4S75
1912

BRARY
C 27 1967
CITY OF TORONTO

Umberto Boccioni: Abschied

Manifest des Futurismus

1 Wir wollen die Liebe zur Gefahr singen, die gewohnheitsmässige Energie und die Tollkühnheit.

2 Die Hauptelemente unserer Kunst werden der Mut, die Kühnheit und die Empörung sein.

3 Wie die Literatur bisher die nachdenkliche Unbeweglichkeit, die Ekstase, dem Schlummer gepriesen hat, so wollen wir die aggressive Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den gymnastischen Schritt, den gefahrvollen Sprung, die Ohrfeige und den Faustschlag preisen.

4 Wir erklären, daß der Glanz der Welt sich um eine neue Schönheit bereichert hat: um die Schönheit der Schnelligkeit. Ein Rennautomobil, dessen Wagenkasten mit großen Rohren bepackt sind, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen, ein heulendes Automobil, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als der „Sieg bei Samothrake."

5 Wir wollen den Mann preisen, der am Lenkrad sitzt, dessen gedachte Achse die auf den Umkreis ihrer Planetenbahn geschleuderte Erde durchbohrt.

6 Der Dichter muß sich mit Wärme ausgeben, mit glanzvoller Verschwendung, um den begeisterten Eifer der Uranfänglichen zu vergrößern.

7 Nur im Kampf ist Schönheit. Kein Meisterwerk ohne aggressives Moment. Die Dichtung muß ein heftiger Ansturm gegen unbekannte Kräfte sein, um sie aufzufordern sich vor den Menschen zu legen.

8 Wir sind auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! . . . Wozu hinter uns blicken, da wir gerade die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen brechen? Zeit und Raum sind gestern da hinaufgegangen. Wir leben schon im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Schnelligkeit geschaffen.

9 Wir wollen den Krieg preisen, — diese einzige Hygiene der Welt — den Militarismus, den Patriotismus, die zerstörende Geste der Anarchisten, die schönen Gedanken, die töten, und die Verachtung des Weibes.

10 Wir wollen die Museen, die Bibliotheken zerstören, den Moralismus bekämpfen, den Feminismus und alle opportunistischen und Nützlichkeit bezweckenden Feigheiten.

11 Wir werden die arbeitbewegten Mengen, das Vergnügen, die Empörung singen, die vielfarbigen, die vieltönigen Brandungen der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; die nächtliche Vibration der Arsenale und Zimmerplätze unter ihren heftigen, elektrischen Monden; die gefräßigen Bahnhöfe voller rauchender Schlangen; die durch ihre Rauchfäden an die Wolken gehängten Fabriken; die gymnastisch hüpfenden Brücken über der Messer-

schmiede der sonndurchflimmernden Flüsse; die abenteuerlichen Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen stampfen wie riesige, mit langen Röhren gezügelte Stahlrosse, und den gleitenden Flug der Aeroplane, deren Schraube knattert wie eine im Winde wehende Flagge und die klatscht wie eine beifallstobende Menge.

In Italien veröffentlichen wir dieses feurige, gewaltige Manifest, durch das wir heute den Futurismus schaffen, weil wir Italien von seinem Krebs von Professoren, Archäologen, Ciceronen und Antiquaren befreien wollen.

Italien ist lange genug der große Markt der Trödler gewesen. Wir wollen es von den unzähligen Museen befreien, die es wie unzählige Kirchhöfe bedecken.

Museen, Kirchhöfe! . . . Wirklich identisch sind sie im finsteren Berühren ihrer Körper, die einander nicht kennen. Oeffentliche Schlafstellen, wo man auf ewig verhaßten und unbekannten Wesen gegenüber schläft. Reziprokes Ungestüm der Maler, die sich mit Linien- und Farbenschlägen gegenseitig in demselben Museum töten.

Man besuche sie jedes Jahr, wie man jedes Jahr die Gräber seiner Lieben besucht . . . Einverstanden! . . . Man lege meinetwegen jährlich der „Gioconda“ Blumen zu Füßen, wir verstehen es! . . Aber täglich unsere Trauer, unseren zerbrechlichen Mut und unsere Unruhe in die Museen spa-

zieren führen, das lassen wir nicht zu! . . . Will man sich denn vergiften? Will man verwesen?

Was kann man gut an einem alten Bilde finden, wenn nicht die mühseligen Verrenkungen des Künstlers, der sich bemüht, die undurchdringbaren Tore zu durchdringen, nur weil er wünscht seinen Traum auszudrücken?

Ein altes Bild bewundern heißt unsere Empfindsamkeit auf eine Totenurne verschwenden, statt sie nach vorn zu schleudern mit heftigen Stößen, die treiben und tatkräftig sind. Will man denn so seine besten Kräfte durch die Bewunderung des Vergangenen verschwenden, um gänzlich erschöpft, geschwächt zu sein?

In Wirklichkeit ist der tägliche Besuch der Museen, der Bibliotheken, der Akademien (dieser Friedhöfe verlorener Anstrengungen, dieser Golgatha gekreuzigter Träume, dieser Register gebrochenen Schwunges) für den Künstler dasselbe, was verlängerte Vormundschaft für intelligente, an ihrem Talent berauschte Jünglinge ist.

Für Talkranke, Invaliden und Gefangene, meinetwegen. Es ist vielleicht ein Balsam für ihre Wunden, die bewunderungswürdige Vergangenheit, da ihnen die Zukunft versagt ist . . . Aber wir wollen so etwas nicht, wir jungen, starken, lebendigen Futuristen!

Laßt sie doch kommen, die guten Brandstifter mit den karbolduftenden Fingern! . . . Da sind sie! Da sind sie ja! . . . Steckt doch die Bibliotheken

Umberto Boccioni: Das Lachen

in Brand! Leitet die Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen! . . . Ha! Laßt sie dahintreiben, die glorreichen Bilder! Nehmt Spitzhacken und Hammer! Untergrabt die Grundmauern der hochehrwürdigen Städte!

Die Aeltesten von uns sind dreißig Jahre alt; wir können also wenigstens zehn Jahre unsere Pflicht tun. Sind wir vierzig Jahre, so mögen Jüngere und Tapfere uns in den Papierkorb werfen wie unnütze Manuskripte! Von weither werden sie uns entgegenkommen, tanzend nach dem leichten Rhythmus ihrer ersten Gedichte. Mit ihren hakenförmigen Fingern werden sie in die Luft kritzeln und vor den Türen der Akademien den guten Geruch unserer verwesenden Geister einatmen, die schon den Katakomben der Bibliotheken versprochen sind.

Aber wir werden nicht da sein. Sie werden uns in einer Winternacht mitten auf dem Lande vor einem düsteren Hangar finden bei unseren bebenden Aeroplanen; und wir werden uns gerade die Hände über dem Feuer unserer Bücher von heute die Hände wärmen und hoch wird die Flamme aus ihnen unter dem Fluge ihrer Bilder herausschlagen.

Sie werden uns umringen, keuchend vor Angst und Aerger, und verzweifelt durch unseren stolzen unermüdlichen Mut; sie werden sich auf uns stürzen mit ebenso viel Haß, wie ihr Herz trunken von Liebe und Bewunderung für uns sein wird. Und die starke, heilige Ungerechtigkeit wird hell aus ihren

Augen strahlen. Denn Kunst kann nur Gewalt, Grausamkeit sein.

Die Aeltesten von uns sind dreißig Jahre alt, und doch haben wir schon Schätze vergeudet. Schätze der Kraft, Liebe, Mut und strengem Willen, eilig, im Delirium, ohne zu rechnen, im Handumdrehen, zum Atemverlieren.

Blickt uns an! Wir sind nicht außer Atem... Unser Herz ist nicht im mindesten erschöpft! Denn Feuer, Haß, Schnelligkeit ernähren es! . . . Das setzt euch in Erstaunen? Ja, weil ihr euch nicht einmal erinnert gelebt zu haben. Auf dem Gipfel der Welt stehend schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu!

Eure Einwürfe? Genug, genug! Versteht sich! Wir wissen sehr gut, was unsere schöne falsche Intelligenz uns bestätigt. — Wir sind nur, sagt sie, der Inbegriff und die Verlängerung unserer Ahnen. — Vielleicht! Meinetwegen! . . . Was tuts? . . . . . Aber wir wollen nicht begreifen. Wiederholt ja nicht diese infamen Worte! Kopf hoch! Das ist besser!

Auf dem Gipfel der Welt stehend schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu!

F. T. Marinetti

Herausgeber der P o e s i a

Führer der futuristischen Bewegung

Autorisierte Uebersetzung von Jean-Jacques

Die Aussteller an das Publikum

Wir können ohne Prahlerei erklären, daß diese erste Ausstellung der Futuristen in Berlin, auch die bedeutenste Ausstellung italienischer Malerei ist, die jemals dem Urteil Deutschlands unterlag.

Ja, wir sind jung, und unsere Kunst ist unersehen revolutionär.

Durch unser Suchen und durch unsere Verwirklichungen, die schon zahlreiche begabte Nachahmer, aber auch ebensoviel unbegabte Plagiatoren um uns gesammelt haben, stehen wir an der Spitze der Bewegung der europäischen Malerei; wir verfolgen einen anderen Weg, der in mancher Hinsicht dem der Spätimpressionisten, Synthetisten und Kubisten gleicht, an deren Spitze die Meister Picasso, Braque, Derain, Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Léger, Lhote und andere standen.

Wir bewundern den Heroismus dieser bedeutenden Maler, die eine lobenswerte Verachtung des artistischen Merkantilismus und einen gewaltigen Haß gegen den Akademismus gezeigt haben, aber

wir fühlen und erklären, daß unsere Kunst der ihren entgegengesetzt ist.

Immer wieder malen sie das Unbewegliche, Erstarrte und alle statischen Zustände der Natur; sie verehren den Traditionalismus Poussins, Ingres und Corots, der ihre Kunst alt macht, sie versteinert mit der Hartnäckigkeit des Passeistischen, die uns unverständlich ist.

Von einem gänzlich futuristischen Standpunkte dagegen suchen wir einen Stil der Bewegung, was vor uns noch niemals versucht worden ist.

Weit davon entfernt, uns an die Alten zu halten, betonen wir unaufhörlich die individuelle Erkenntnis in der Absicht, vollkommen neue Gesetze zu formulieren, die die Malerei von ihrer auf- und niederwallenden Ungewißheit befreien sollen.

Unser Wille, unseren Bildern eine möglichst feste Konstruktion zu geben, wird uns sicher nicht irgendeiner Tradition wieder näherbringen. Davon sind wir überzeugt.

Alle in den Schulen oder Ateliers gelernten Wahrheiten existieren nicht für uns. Unsere Hände sind frei und rein genug, alles von vorn anzufangen.

Unzweifelhaft sind einige ästhetische Versicherungen unserer Kameraden in Frankreich Anzeichen einer Art maskierten Akademismus.

Denn, heißt es nicht zur Akademie zurückkehren, wenn man erklärt, daß das Sujet in der Malerei absolut unbedeutend und nichtssagend sei?

Wir erklären, daß es keine moderne Malerei

geben kann, ohne daß man von einer gänzlich modernen Empfindung ausgeht, und niemand kann uns widersprechen, wenn wir behaupten, daß Malerei und Empfindung zwei unzertrennbare Worte sind.

Sind unsere Bilder futuristisch, so sind sie es einzig und allein, weil sie als Ergebnis ethischer, ästhetischer, politischer und sozialer Begriffe, selbst vollkommen futuristisch sind.

Nach einem Modell malen, das posiert, ist Absurdität und geistige Feigheit, selbst wenn das Modell in linearen, sphärischen oder kubischen Formen auf die Leinwand übersetzt wird.

Irgend etwas Nacktem einen allegorischen Wert geben, indem man die Bedeutung des Bildes dem Gegenstande entnimmt, den das Modell in der Hand hält oder den Gegenständen, die rings umherliegen, ist für uns eine traditionelle akademische Lügenhaftigkeit.

Diese Methode, die der der Griechen, der Raffaels, Tizians, Veroneses ziemlich gleicht, erregt unser Mißfallen.

Wir verschmähen den Impressionismus, wir mißbilligen energisch die gegenwärtige Reaktion, die, um den Impressionismus zu töten, die Malerei wieder alten akademischen Formen zuführt.

Man kann nur gegen den Impressionismus wirken, indem man über ihn fortschreitet.

Nicht ist lächerlicher, als ihn zu bekämpfen,

indem man die Gesetze der Malerei annimmt, die v o r ihm waren.

Die Berührungsmomente auf der Suche nach dem Stil und nach der sogenannten „klassischen Kunst" fühlen wir nicht.

Andere werden diese Analogien suchen und sie auch zweifellos finden. Sie können aber nur als Rückkehr zu Methoden, Begriffen und Valeurs angesehen werden, die uns die klassische Malerei überliefert hat.

Einige Beispiele mögen unsere Theorie verdeutlichen. Wir sehen keinen Unterschied zwischen dem Nackten, das man geläufig „künstlerisch" nennt und einer Anatomieleiche. Dafür gibt es einen großen Unterschied zwischen dem Nackten und unserem futuristischen Begriff vom menschlichen Körper.

Die Perspektive, wie sie von den meisten Malern verstanden wird, ist für uns so wertvoll, wie für sie Ingenieurprojekte.

Die Gleichzeitigkeit der Seelenzustände in unserem Kunstwerk: das ist der berauschende Zweck unserer Kunst.

Erklären wir noch weiter durch Beispiele. Wenn man eine Person auf dem Balkon (Innenansicht) malt, so begrenzen wir nicht die Szene auf das, was uns das schmale Fenstervieleck zu sehen erlaubt, sondern wir bemühen uns, die Empfindungen des Auges der auf dem Balkon befindlichen Person in ihrer Gesamtheit zu geben: das sonn-

Carlo D. Carra: Beerdigung des Anarchisten Galli

durchflimmerte Gesumm der Straße, die beiden Häuserreihen, die sich zu seiner Rechten und Linken entlangziehen, die blumengeschmückten Balkons; das heißt: Gleichzeitigkeit der Atmosphäre, folglich Ortsveränderung und Zergliederung der Gegenstände, Zerstreuung und Ineinanderübergehen der Einzelheiten, die von der laufenden Logik befreit, eine von der anderen unabhängig sind.

Um den Betrachter nach unserem Manifest in der Mitte des Bildes leben zu lassen, muß das Bild die Zusammenstellung dessen sein, an das wir uns erinnern und dessen, was wir sehen.

Man muß das Unsichtbare geben, das erregt, über Undurchsichtigkeit erhaben ist, was rechts, links und hinter uns ist, nicht den künstlich verengten Lebensausschnitt, der zwischen Theaterdekorationen eingeklemmt zu sein scheint.

Wir haben in unserem Maniest erklärt, daß man die dynamische Empfindung geben müsse, das heißt, den besonderen Rhythmus jedes einzelnen Gegenstandes, seine Neigung, seine Bewegung oder besser gesagt: seine innere Kraft.

Gewöhnlich betrachtet man das menschliche Wesen unter seinen verschiedenen Ruhe- und Bewegungsmomenten in freudiger Erregung oder in melancholischem Ernst.

Aber man bemerkt nicht, daß alle unbelebten Gegenstände in ihren Linien Ruhe oder Wahnsinn, Trauer oder Heiterkeit erkennen lassen.

Diese verschiedenen Tendenzen geben den

Linien, aus denen sie geformt sind, Gefühl und Charakter drückender Stabilität oder luftiger Leichtigkeit.

Jeder Gegenstand läßt sich in seinen Linien erkennen, wie er den Tendenzen seiner Formen folgend auseinanderfiele.

Diese Zersetzung hängt nicht von festen Gesetzen ab, sondern sie verändert sich je nach der charakteristischen Persönlichkeit des Gegenstandes oder nach der Rührung des Betrachters.

Ferner beeinflußt jeder Gegenstand den anderen, nicht durch Lichtreflexionen (Fundament des impressionistischen Primitivismus), sondern durch eine regelrechte Konkurrenz der Linien und durch Schlachten der Flächen, indem sie dem Gesetz des Eindrucks folgen, der das Bild beherrscht (Fundament des futuristischen Primitivismus).

Deswegen sagten wir inmitten der lärmenden Heiterkeit der Dummen:

„Die sechzehn Personen, die sich in einem im Gang befindlichen Autobus befinden, sind einmal eine, zehn, vier oder drei Personen; sie sind unbeweglich und ändern ihren Platz; sie kommen, gehen, hüpfen auf die Straße, plötzlich von der Sonne verschlungen, dann setzen sie sich wieder hin wie ewige Symbole der allgemeinen Vibration. Wie oft sahen wir auf der Wange der Person, mit der wir uns unterhielten, das Pferd, das dort hinten am anderen Ende der Straße daherlief.

Unsere Körper dringen ein in das Sofa, auf dem wir sitzen, und das Sofa in uns. Der Autobus stürzt sich auf die Häuser, an denen er vorübereilt und die Häuser auf den Autobus und verschmelzen mit ihm."

Der Wunsch, den ästhetischen Eindruck zu verstärken, der gleichsam das Bild mit der Seele des Betrachters in eins zusammenschweißt, hat uns bewogen zu erklären, „daß der Beschauer von nun an in der Mitte des Bildes stehen solle."

Er wird dem Vorgange nicht nur beiwohnen, sondern auch teil an ihm haben. Wenn wir malen, so übersetzen sich die Phasen eines Aufstandes, die sich mit Faustschlägen bedeckende Menge und der Angriff der Kavallerie auf der Leinwand durch Linienbündel, die allen in Konflikt geratenen Kräften entsprechen, indem sie dem Gesetz der allgemeinen Gewalttätigkeit des Bildes folgen.

Diese „Linienkräfte" müssen den Betrachter einhüllen und mit sich fortreißen; er muß gleichsam mit den Persönlichkeiten des Bildes kämpfen müssen.

Alle Gegenstände, nach dem zu urteilen, was der Maler Boccioni treffend „physischen Transzendentalismus" nennt, trachten in ihren „Linienkräften" dem Unendlichen zu, dessen Fortdauer unsere Intelligenz mißt.

Diese „Linienkräfte" müssen wir zeichnen, um das Kunstwerk zur wirklichen Malerei zurückzu-

führen. Wir übersetzen die Natur, indem wir auf der Leinwand diese Gegenstände wie die Anfänge oder die Verlängerung der Rhythmen geben, die diese Gegenstände selbst unserer Empfindsamkeit aufdrücken.

Nachdem wir zum Beispiel auf einem Bilde die rechte Schulter und das rechte Ohr eines Mannes gegeben haben, halten wir es einfach für überflüssig und unnütz, auch die linke Schulter und das linke Ohr dieser Person zu geben. Wir zeichnen nicht die Töne, sondern die vibrierenden Zwischenräume. Wir zeichnen nicht die Krankheiten, sondern ihre Symptome und Wirkungen.

Erhellen wir unseren Gedanken durch ein der Evolution der Musik entnommenes Beispiel.

Wir haben nicht nur radikal das nach seinem festen Gleichgewicht ausgebildete, also künstliche Motiv verlassen, sondern wir zerschneiden willkürlich und plötzlich jedes Motiv durch ein oder mehrere Motive, deren ganze Entwicklung wir niemals geben, sondern nur ihre Einleitung, ihre Mitte und ihren Schluß.

Wie man sieht, gibt es bei uns nicht nur Abwechslung, sondern auch Chaos und Zusammenstoß der völlig entgegengesetzten Rhythmen, die wir trotzdem zu neuer Harmonie zusammenführen.

So gelangen wir zu dem, was wir „Malen der Seelenzustände“ nennen.

In der malerischen Beschreibung der verschiedenen Seelenzustände gleicher Art können senk-

rechte, wellige, gleichsam erschöpfte, hier und da an Silhouetten leerer Körper angeklammerte Linien leicht die Sehnsucht und die Mutlosigkeit ausdrücken.

Konfuse, hüpfende, gerade oder krumme Linien, die sich angedeuteten, zufluchtsuchenden, eiligen Gesten beimengen, bedeuten chaotische Gefühlserregung.

Wiederum geben wagerechte, fliehende, eilende, kurz abgesetzte Linien, die rücksichtlos Gesichter mit ertrunkenen Profilen und zerbröckelnde Fetzen von Landschaften zerschneiden, die aufregende Bewegung der Scheidenden.

Es ist fast unmöglich, durch Worte das Wesen der Malerei anzugeben.

Das Publikum muß überzeugt sein: um ästhetische, ihm ungewohnte Empfindungen zu verstehen, soll es vollkommen seine intellektuelle Kultur vergessen, nicht um sich des Kunstwerkes zu bemächtigen, sondern um sich ihm verloren zu überlassen.

Wir beginnen eine neue Epoche der Malerei.

Wir sind sehr sicher, äußerst wichtige und ursprüngliche Begriffe zu verwirklichen. Andere werden uns folgen, die mit ebensoviel hartnäckiger Kühnheit die Gipfel erklimmen werden, die wir nur hatten blicken lassen. Deshalb haben wir uns für die Uranfänger einer gänzlichen erneuerten Sensibilität erklärt.

In einigen Bildern, die wir der Oeffentlichkeit

Carlo D. Carra: Die rüttelnde Droschke

vorführen, vervielfachen die Vibration und die Bewegung unzählige Male den Gegenstand. So haben wir unsere Behauptung verwirklicht, von dem „laufenden Pferd, das nicht vier, sondern zwanzig Füße hat."

Man kann übrigens vermerken, daß in unseren Bildern Flecke, Linien, Farbenzonen, die keiner Wirklichkeit entsprechen, sondern nach einem Gesetz unserer inneren Mathematik musikalisch die Bewegung des Betrachters vorbereiten und vergrößern.

So schaffen wir eine Art eindrucksvolle Atmosphäre, indem wir mit unserer Intelligenz die Sympathien und Berührungspunkte suchen, die zwischen der äußeren Szene (konkret), und der inneren Anteilnahme (abstrakt) bestehen.

Diese augenscheinlich unlogischen, unerklärlichen Flecke, Linien, Farbenzonen: sie sind die geheimnisvollen Schlüssel zu unseren Bildern.

Zweifellos wird man uns den Vorwurf machen, wir suchten zu sehr die feinen Zusammenhänge zu bestimmen und auszudrücken, die unser abstraktes Innere und unser konkretes Aeußere verbinden.

Wie will man anders, daß wir dem Begriffsvermögen eines Publikums absolute Freiheit lassen, das immer nur sieht, wie es zu sehen gelernt hat, mit Augen, die die Erfahrung verdorben hat?

Jeden Tag zerstören wir in uns und unseren Bildern die realistischen Formen und klaren Einzelheiten, die dazu gedient haben, einen gemein-

samen Auffassungspunkt zwischen uns und dem Publikum herzustellen. Damit die Menge unsere wunderbare geistige, ihm unbekannte Welt genießen kann, verschaffen wir ihm deren materielle Empfindung.

So antworten wir auf die grobe und einfältige Neugierde, die uns umringt, durch die brutal realistischen Seiten unseres Primitivismus.

Schluß: Unsere futuristische Malerei enthält drei neue Begriffe der Malerei.

1 Die Lösung der Frage der Körperdarstellung auf dem Bilde, entgegengesetzt dem Zerfließen der Gegenstände nach Art der Impressionisten.

2 Die Fähigkeit, die Gegenstände mit den sie charakterisierenden Linienkräften zu übersetzen, durch den man eine völlig neue, objektive künstlerische Macht erhält.

3 Natürliche Folge der beiden anderen: teilnehmende Atmosphäre des Bildes zu geben, eine Zusammenstellung der verschiedenen abstrakten Rhythmen jedes Gegenstandes, der eine bisher unbekannte Quelle von malerischen Lyrismus entströmt.

Umberto Boccioni
Carlo D. Carra
Luigi Russolo
Giacomo Balla
Gino Severini

BOCCIONI

1/ Abschied

Inmitten der Verwirrung des Abschiednehmens treten in mächtigen Linien, im Rhythmus, in musikalischer Harmonie die konkreten und abstrakten Eindrücke klar hervor, besonders durch die Wellenlinien, die wie Akkorde die Figuren mit den Gegenständen verbinden. Die in den Vordergrund gerückten Gegenstände, wie die Nummer an der Lokomotive, deren Vorderansicht im oberen Teil des Bildes gezeigt wird, ihr vom Wind zerrissenes Vorderteil im Mittelpunkt des Bildes, das Symbol des Abschiednehmens, sind ein bezeichnender Hauptzug der Szene, die sich unvergeßlich dem Gehirn einprägt.

2/ Die Abreisenden

Ihr Gemütszustand ist durch schräge Striche an der linken Seite des Bildes angedeutet. Die Farbe des Bildes versinnlicht das Gefühl der Vereinsamung, der Angst und entsetzlichen Verwirrung. Es wird ausgedrückt durch die Gesichter, die der Rauch davonträgt und durch die große Geschwindigkeit des fahrenden Zuges. Man unterscheidet Telegrafenstangen und Teile der Landschaft durch die der Zug gefahren ist.

3/ Die Zurückbleibenden

Durch die senkrechten Linien, die alles zur Erde ziehen, wird der deprimierte Zustand der Zurückbleibenden angedeutet und ihre große Trauer. Die mathematisch geisterhaften Silhouetten sind das Symbol der grossen Melancholie, die die Zurückbleibenden ergriffen hat.

4/ Das Leben der Straße dringt in das Haus

Der vorherrschende Eindruck des Bildes: Wenn man ein Fenster öffnet, tritt der ganze Lärm der Straße, die Be-

wegungen und die Gegenständlichkeit der Dinge draußen plötzlich in das Zimmer. Der Maler beschränkt sich nicht darauf, wie ein Photograph, das wiederzugeben, was er von dem kleinen viereckigen Ausschnitt seines Fensters aus sieht. Er bringt alles auf das Bild, was man auf einem offenen Balkon von allen Seiten übersehen kann

5/ Das Lachen

Die Szene ist der Tisch eines Restaurants. Man ist sehr lustig. Die Personen sind von allen Seiten aus beobachtet und die Gegenstände im Vordergrund und im Hintergrund entwickeln sich in der Phantasie des Malers so lebhaft, daß das Bild wie mit Roentgenstrahlen aufgenommen wirkt.

6/ Die erwachende Stadt

Die gigantischen Pferde symbolisieren die Größe und die verzweifelte Arbeit der Weltstadt, wie sie ihre Bauten zum Himmel reckt.

Besitzer: Professor Feruccio Busoni

7/ Scheinvision

Den Eindruck, den man von der Außen- und Innenseite empfängt, wenn man sich einem Fenster nähert.

8/ Ein modernes Ideal

Lichteffekte auf einem weiblichen Porträt.

9/ Die Macht der Straße

Die Tendenz ist die dynamische Macht, das Leben, der Ehrgeiz, die Angst, die man in einer Stadt beobachten kann, das erdrückende Gefühl, das der Lärm verursacht.

10/ Razzia

Die Aufregung verursacht durch eine polizeiliche Razzia in einem Nachtcafé Mailands.

CARRA

11/ Die Beerdigung des Anarchisten Galli
Dramatische Wiedergabe des Kampfes zwischen der Kavallerie und dem revolutionären Proletariat.

12/ Die rüttelnde Droschke
Der zweifache Eindruck, den eine alte Droschke durch das plötzliche Rütteln hervorruft, bei den Insassen und bei den Vorübergehenden.

13/ Die Bewegung des Mondes
Der Eindruck des sich bewegenden Lichtes, eine Impression, die der sehr sensitive Künstler empfindet, während das nichtdenkende Publikum es als bewegungslos empfindet.

14/ Was mir die Straßenbahn erzählt
Die Empfindung eines in der Straßenbahn Fahrenden und des Beschauers von draußen.

15/ Porträt des Dichters Marinetti
Die Synthese der Eindrücke, die der Führer der Futuristenbewegung hervorgerufen hat.

16/ Mädchen am Fenster
Impression einer Kurtisane

17/ Das Bad
Die sinnliche Erfrischung die ein Bad im Mittelmeer gewährt.

18/ Verlassen des Theaters
Eine Synthese des Lichts in Bewegung, ein Spiegelbild des nächtlichen Lebens. Illustration einer alltäglichen Erscheinung.
Besitzer: Max Rothschild/London.

19/ Die Frau und der Absinth
Die verschiedenen plastischen Anblicke einer Frau in manigfacher Bewegung.

20 **Die Straße mit den Balkonen**
Eindruck des sich bewegenden Lichts, ein Thema in einer Melodie musikalischer Farben.

21 **Mailänder Bahnhof**
Impression eines Eisenbahndamms.

RUSSOLO

22 **Revolution**
Der Zusammenstoß zweier Mächte. Das revolutionäre Element der Enthusiasten und roten Lyriker gegen die Macht der Schlaffheit und des starren Festhaltens an der Tradition. Die Engel sind die schwingenden Wellen der früheren Macht. Die Perspektive des Hauses ist zerstört, wie ein Faustkämpfer zweimal gebeugt, der einen Schlag in den Wind empfängt.

23 **Die Erinnerung einer Nacht**
Eine phantastische Impression, nicht durch Linien, sondern durch Farbe hervorgebracht.

24 **Zug in voller Fahrt**
Synthese der Lichtreflexe, die ein Expreßzug mit sechzig Meilen stündlicher Geschwindigkeit hervorbringt.

25 **Ein Drei-Köpfe**
Studie der Durchsichtigkeit des Körpers wenn Licht darauf fällt.

26 **Tinas Haar**
Studie der Lichteffekte auf einem Frauenantlitz.

27 **Porträt des Künstlers**
Interpretation des Gemütszustandes des Künstlers.

SEVERINI

28 **Der „Pan-Pan" Tanz in Monico**
Eindruck des Lärms einer Musikkapelle, die champagnertrunkene Menge, der perverse Tanz der Artistin, das Ge-

Luigi Russolo: Revolution

lächter und der Farbenreichtum in dem berühmten Nachtlokal auf dem Montmartre.

29 Reiseeindrücke

Eindrücke der Reise des Künstlers von seiner Vaterstadt

30 Der schwarze Kater

Das Gefühl der krankhaften Beklemmung nach Lektüre der Novelle von Edgar Allan Poe.

31 Ruhelose Tänzerin

Gesamteindrücke, vergangene und gegenwärtige, nahe und entfernte, kleine und große einer Tänzerin, so wie sie dem Maler erscheinen, der sie in verschiedenen Perioden seines Lebens studiert hat.

32 Gelbe Tänzerinnen

Die Formen der Tänzerinnen werden durch die Bewegungen und das elektrische Licht zerrissen.

33 Die Modistin

Eine Arabeske hervorgebracht durch die verschiedenen Farben und Linien der Rüschen und Kragen, die in einem Putzgeschäft zur Ansicht ausliegen. Das elektrische Licht teilt die Szenerie in genau festgesetzte Zonen. Eine zugleich scharfsinnige Studie.

34 Der Boulevard

Licht und Schatten zerteilt die Hast auf dem Boulevard in geometrische Formen.

35 Die Stimme meines Zimmers

Der Rhythmus, den Gegenstände und Umgebung seines Zimmers auf den Maler ausüben.

Die Gemälde mit der Katalognummer 10 und 29 konnten in Berlin nicht ausgestellt werden, da sie ihren Pariser Besitzern wieder zugestellt werden mußten.

Luigi Russolo: Die Erinnerung einer Nacht

Manifest der Futuristen

Am achten März 1910 schleuderten wir von der Rampe des Theaters Chiarella zu Turin unser erstes Manifest einem Publikum von dreitausend Personen — Künstlern, gebildeten Menschen, Studenten und Neugierigen — entgegen, einen gewaltigen lyrischen Block, der unseren Ekel und unsere hochmütige Verachtung enthielt, unsere Empörung gegen die Vulgarität, gegen die pedantische, akademische Mittelmäßigkeit, gegen den Kult dessen, was antik und wurmstichig ist.

Wir stimmten damit der Bewegung der futuristischen Dichter bei, die vor einem Jahr von F. T. Marinetti in den Spalten des „F[illegible]" eingeleitet worden war.

Die Schlacht von Turin ist allbekannt geblieben. Wir tauschten fast ebensoviel Faustschläge wie Gedanken, um den Genius der italienischen Kunst vor einem verhängnisvollen Tode zu bewahren.

Wir benutzen nun einen Stillstand in diesem mächtigen Kampfe, um uns von der Menge zu trennen und um mit technischer Genauigkeit unsere Neuerungen in der Malerei auseinanderzusetzen, Neuerungen, für die der Salon der Futuristen in Mailand eine glänzende Manifestation war:

Unser immer wachsendes Wahrheitsbedürfnis kann sich nicht mehr mit Form und Farbe begnügen, wie sie bisher aufgefaßt worden sind.

Die Geste, die wir auf der Leinwand wiedergeben wollen, wird kein „festgehaltener Augenblick" des universellen Dynamismus mehr sein. Es wird einfach „die dynamistische Empfindung" an sich sein.

In der Tat, alles bewegt sich, alles rennt, alles verwandelt sich in rasender Eile. Niemals ist ein Profil unbeweglich vor uns, sondern es erscheint und verschwindet unaufhörlich. Da das Bild in der Netzhaut verharrt, vervielfachen sich die Gegenstände, wenn sie sich bewegen, sie verlieren ihre Gestalt, indem sie einander verfolgen, wie überstürzte Vibrationen in dem Raum, den sie durcheilen.

Alles ist konventionell in der Kunst.

Nichts ist absolut in der Malerei. Was eine Wahrheit für die Maler von gestern war, ist nur eine Lüge für die von heute. Wir erklären zum Beispiel, daß ein Porträt nicht seinem Modell ähnlich sein darf, und daß der Maler die Landschaften, die er auf die Leinwand bannen will, in sich trägt.

Um ein menschliches Antlitz zu malen, muß man es nicht malen; man muß die ganze Atmosphäre geben, die es umhüllt.

Der Raum existiert nicht mehr. Das vom Regen naßgewordene und unter dem Schein der

elektrischen Lampen glänzende Straßenpflaster wird in der Tat unendlich hohl bis an den Mittelpunkt der Erde. Tausende von Kilometern trennen uns von der Sonne; das verhindert nicht, daß das Haus vor uns mitten in der Sonnenscheibe sitzt.

Wer kann also noch an die Undurchsichtigkeit der Körper glauben, wenn unsere erhöhte und vervielfältigte Empfindungsfähigkeit die undeutlichen Manifestation des vermittelnden Moments schon erraten hat? Warum sollen wir in unseren Schöpfungen die verdoppelte Macht unserer Sehkraft vergessen, die den X-Strahlen ähnliche Erfolge erzielen kann.

Einige Beispiele unter unzählig vielen genügen, um die Wahrheit unserer Behauptung zu zeigen.

Die sechzehn Personen, die man in einem fahrenden Autobus vor sich sieht, sind nacheinander und doch auf einmal eine, zehn, vier, drei: sie sind unbeweglich und ändern ihre Lage; sie kommen, gehen, hüpfen in die Straße, verschlungen von der Sonne, dann setzen sie sich wieder, ewige Symbole der allgemeinen Vibration.

Wie oft sahen wir nicht an der Wange der Person, mit der wir uns unterhielten, das Pferd, das weit hinten am anderen Ende der Straße daherlief.

Unsere Körper dringen in das Sofa, auf das wir uns setzen, ein, und das Sofa dringt in uns ein. Der Autobus stürzt sich in die Häuser, an denen

Gino Severini: Ruhelose Tänzerin

er vorübersaust, und die Häuser stürzen sich auf den Autobus und verschmelzen mit ihm in eins.

Die Anlage der Bilder war bisher geradezu dämlich traditionell. Die Maler zeigten uns bisher die Gegenstände und Personen vor uns. Von nun an werden wir den Beschauer in die Mitte des Bildes setzen.

Wie in allen Bezirken des menschlichen Geistes ein hellseherisches, individuelles Suchen die unbeweglichen Dunkelheiten des Dogmas beseitigt hat, so muß der belebende Strom der Wissenschaft bald die Malerei von der akademischen Tradition befreien.

Wir wollen um jeden Preis in das Leben zurückkehren. Die siegreiche Wissenschaft von heute hat ihre Vergangenheit abgeschworen, um besser den materiellen Nöten unserer Zeit zu entsprechen; wir wollen, daß die Kunst, indem sie ihre Vergangenheit abschwört, endlich unseren intellektuellen Bedürfnissen entspricht, die uns bewegen.

Unser neues Gewissen hindert uns daran, den Menschen als den Mittelpunkt des universellen Lebens zu betrachten. Der Schmerz eines Menschen ist ebenso interessant für uns, wie der Schmerz einer elektrischen Lampe, die unter krampfhaftem Zucken leidet und mit den herzzerreißendsten Ausdrücken der Farbe schreit. Die Harmonie der Linien und Falten einer modernen Kleidung üben auf unsere Empfindsamkeit dieselbe

rührende symbolische Macht aus, wie das Nackte auf die der Alten.

Um die neuartigen Schönheiten eines futuristischen Gemäldes begreifen und erfassen zu können, muß die Seele rein werden; das Auge muß sich seines Schleiers von Atavismus und Kultur entledigen, um endlich die Natur als einzige Kontrolle anzusehen und nicht das Museum.

Ist dies erreicht, so wird man sehr bald merken, daß sich niemals braune Nüancen auf unserer Haut spiegelten: Man wird merken, daß das Gelbe in unserem Fleische erglänzt, daß das Rote strahlt, und daß das Grüne, Blaue, Violette auf ihm in tausend wollüstigen und schmeichelnden Bewegungen tanzt.

Wie kann man das menschliche Antlitz noch so rosig sehen, wenn unser durch den Zustand des Nachtwandelns geteiltes Leben unseren Farbensinn und die Fähigkeit, Farben wahrzunehmen, vervielfacht hat? Das menschliche Antlitz ist gelb, rot, grün, blau, violett. Die Blässe einer Frau, die das Schaufenster eines Juweliers betrachtet, irisiert intensiver als das prismatische Feuer der Edelsteine, die sie fasziniert betrachtet.

Unsere Empfindungen in der Malerei können nicht mehr geflüstert werden. Wir wollen, daß sie von nun an singen und auf unseren Bildern wie betäubende, den Triumph verkündende Posaunen tönen.

Eure an den Halbschatten gewöhnten Augen

werden sich bald strahlenderen Helligkeitserscheinungen öffnen. Die von uns gemalten Schatten werden lichter sein als die Flächen voller Licht unserer Vorgänger, und unsere Bilder werden gegenüber denen der Museen erglänzen, wie ein blendender Tag gegenüber einer nebligen Nacht.

Daraus schließen wir, daß heutzutage keine Malerei ohne Divisionismus existieren kann. Es handelt sich nicht um einen Vorgang, den man erlernen und seinem Willen nach verändern kann. Der Divisionismus muß für den modernen Maler ein angeborener Komplementarismus sein, den wir für wichtig und notwendig halten.

Wahrscheinlich wird man unsere Kunst gequälte, dekadente, übertriebene Geistesschärfe vorwerfen. Wir aber werden einfach antworten, daß wir die Wurzeln einer neuen, verhundertfachten Empfindungsfähigkeit sind, und daß unsere Kunst trunken von Eingebung und Macht ist.

Wir erklären:

1 Daß man alle nachgeäfften Formen verachten, alle ursprünglichen Formen aber rühmen muß.

2 Daß man sich gegen die Tyrannei der Worte „Harmonie" und „guter Geschmack" empören muß, gegen solche nur allzu dehnbaren Begriffe, mit denen man leicht die Werke von Rembrandt, von Goya und von Rodin zerstören könnte

Gino Severini: Die Modistin

3 Daß die Kunstkritiken unnütz und schädlich sind.

4 Daß man alle schon benutzten Sujets wegkehren muß, um unser wirbelndes Leben von Stahl, Stolz, Fieber und Schnelligkeit auszudrücken.

5 Daß man es als Ehre ansehen muß, „verrückt" genannt zu werden; denn damit bemüht man sich, die Neuerer zu knebeln.

6 Daß der angeborene Komplementarismus eine absolute Notwendigkeit für die Malerei bedeutet, wie der freie Vers für die Poesie und die Polyphonie für die Musik.

7 Daß der universale Dynamismus in der Malerei als dynamische Empfindung gegeben werden muß.

8 Daß in der Art, die Natur wiederzugeben, vor allem Aufrichtigkeit und Reinheit liegen muß.

9 Daß die Bewegung und das Licht das Stoffliche der Körper zerstören.

Wir kämpfen:

1 Gegen die erdharzige Färbung, durch die man sich bemüht die Patina der Zeit auf modernen Bildern zu erzielen.

2 Gegen den oberflächlichen, elementaren auf flachen Färbungen beruhenden Archaismus, der durch die Nachahmung des linearen Baus der Aegypter die Malerei auf eine ohnmächtige, kindische, groteske Syntese zurückführt.

3 Gegen die falsche Zukunftsmusik der Sezessionisten und der indépendants, die neue, ebenso schablonenhafte, gewohnheitsmäßige Akademien eingeführt haben wie ihre Vorgänger.

4 Gegen das Nackte in der Malerei, das ebenso ekelhaft und unerträglich ist wie der Ehebruch in der Literatur.

Erklären wir diesen letzten Punkt. Es gibt nichts „Unmoralisches" in unseren Augen; wir bekämpfen nur das Eintönige des Nackten. Man erklärt, das Sujet sei nichts, hingegen die Art es aufzufassen alles. Einverstanden. Das lassen wir gelten. Aber diese vor fünfzig Jahren unumstößliche Wahrheit ist heute nicht mehr, was das Nackte anbelangt, in einer Zeit, da unsere Maler, von der Notwendigkeit den Körper ihrer Geliebten vor uns auszubreiten besessen, ihre Salons in ebenso viel Märkte verwesender Schinken verwandelt haben!

Wir fordern für zehn Jahre die absolute Unterdrückung des Nackten in der Malerei!

Umberto Boccioni / Maler / Mailand
Carlo D. Carra / Maler / Mailand
Luigi Russolo Maler / Mailand
Giacomo Balla / Maler / Rom
Gino Severini / Maler / Paris

Die Führer der Futuristen-Bewegung

Dichter

F. T. Marinetti / G. P. Lucini / Paolo Buzzi / A. Palazzeschi / E. Cavacchioli / Corrado Govoni / Libero Altomare / E. Cardile / Luciano Folgore / G Carrieri / E. Manzella Frontini / Auro d'Alba / Armando Mazza

Maler

Umberto Boccioni / Carlo D Carra / Luigi Russolo / Giacomo Balla / Gino Severini

Musiker

Ballila Pratella

Druck: Carl Hause / Berlin SO. 3.

Der Sturm

Wochenschrift für Kultur und die Künste
Herausgeber: Herwarth Walden

Einzelnummer 20 Pfennig
Vierteljahrsbezug M 1,50 / Halbjahrsbezug M 3 — / Jahresbezug M 6 —
Sonderausgabe / auf schwerem Papier
Vierteljahrsbezug 3 Mark

Bestellungen auf die Zeitschrift DER STURM werden an der Kasse der Ausstellung entgegengenommen
Die letzten drei Nummern sind einzeln an der Kasse käuflich :: Probenummern umsonst

Erster Jahrgang (Nummern 1 bis 56)
20 Mark / Fast vergriffen

Max Pechstein: Erlegung des Festbratens / Originalholzschnitt / handaquarelliert, nummeriert und vom Künstler signiert 3 Mark

Herwarth Walden: Dafnislieder / Für Gesang und Klavier Drei Mark

Albert Ehrenstein: Tubutsch / Mit zehn Zeichnungen von Oskar Kokoschka
Fünf Mark / Gebunden Sieben Mark
An der Kasse käuflich

D. R. W. Z.

WEIMARFARBE

hergestellt unter ständiger Aufsicht der Großherzogl. Sächs. Hochschule für bildende Kunst, Weimar

Zu beziehen durch sämtliche Malutensilliengeschäfte und, wo solche nicht am Orte, auch direkt durch

Weimar-Farbe G. m. b. H. Weimar

Preislisten und Broschüren kostenlos

N
5070
B4375
1912

Der Sturm, Berlin

Die Futuristen 2. Aufl.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 12 14 06 004 7